

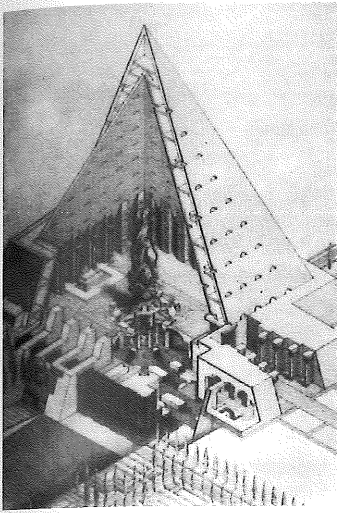
## **Antonio Fernández-Alba. Arquitectura y ciudad en la España de los sesenta.** Por aque-

llos años finales de los cincuenta, si mal no recuerdo, se habían amortiguado las evocaciones del poema épico de la victoria porque la identidad histórica que se pretendía imponer y la cultura que narraba el siglo habían perdido todo su vigor entre las brumas de la reconstrucción del país. El proyecto de la arquitectura venía a ser, para algunos arquitectos, un basto poema de celebración y de culpa en un caleidoscopio donde la realidad espacial resultaba ser ilusoria; donde la función, para algunos de estos arquitectos, se asociaba a la verdad de la forma en un intento de recuperar un pasado racionalista en la niebla de un presente impostor; donde aprender de un indefinido sentido histórico resultaba inviable para construir los futuros espacios.

Nuestro incipiente trabajo de arquitectos se mostraba en aquellos años por correlatos formales, con elocuentes miradas a los maestros constructores y comedidos vínculos funcionales, en un ejercicio de adiestramiento profesional por construir la realidad de la nueva ciudad en aquella ilusoria arcadía, árida y empobrecida en la que se había pretendido escenificar la tragedia de la guerra de 1936, y donde un incipiente y desarticulado capitalismo industrial traficaba con algunos gestos formales de la modernidad amputada. No es extraño que aquellos grupos de jóvenes profesionales trataran de revisar los trabajos de los arquitectos del primer racionalismo, fundamentalmente el de los catalanes, que se agruparon en torno al GATEPAC (Zaragoza, 1930, Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para la Acción y Difusión de las Vanguardias Contemporáneas), y pretendieran hacer elocuente aquella divisa que en otro contexto enunciaba André Malraux, convertir la experiencia en destino.

La pauta ideológica que colonizaba los postulados racionalistas de los cincuenta-sesenta (1950-1970) en aquella España llena de falsedades yuxtapuestas, se iniciaba desde Cataluña junto algunos grupos minoritarios madrileños que bajo orientaciones de una educación en gran parte autodidacta, surgían con los primeros proyectos que aspiraban hacer elocuente la coherencia entre la razón constructiva y compositiva en las tímidas formalizaciones del discurso arquitectónico de la época.

“Una posición ecléctica [señalaba yo en un pequeño ensayo en 1972 para *Cuadernos para el Diálogo*] se abría paso en las propuestas más positivas de estos proyectos, pues este grupo de arquitectos ‘comparten el lugar que les corresponde a los poetas románticos, como precisara Lewis Mumford (1930),



Luis Moya, *Sueño arquitectónico para una Exaltación Nacional* (1937)

individualistas románticos que trataban de incorporar a sus propias personalidades y su propio trabajo algo imposible de convertir en realidad sin la cooperación política y social de una comunidad que simpatizara con estos propósitos'. Este reducido grupo de arquitectos iniciaba una revisión en los medios de la cultura arquitectónica internacional."

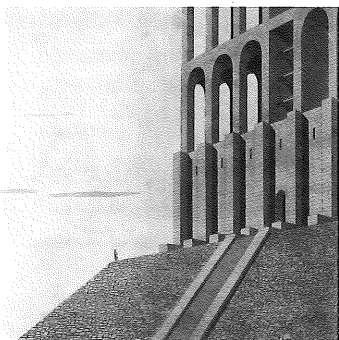
"La falta de maestros, la situación de indigencia cultural a que están sometidas las generaciones nacidas a la vida española con posterioridad a la guerra civil del año 1936, impedía cualquier opción formalizadora. Trataban de confundir aún más, si esto fuera posible, las orientaciones pedagógicas que en las escuelas de arquitectura se intentaba suscitar."

El concurso para la Casa Sindical en Madrid, en diciembre de 1949, señalaba, aun dentro de lo representativo de su léxico, una aceptación al cambio. En la memoria de uno de los dos proyectos nacionales se podía leer: "reflejar las necesidades funcionales del edificio, trascendiendo del espacio interior a su expansión volumétrica externa, respetar por inconvenciones los conceptos de sinceridad de volúmenes, equilibrio de masas, simplicidad de formas, proporción, orden y geometrismo que caracterizan la gran arquitectura nacional" (Francisco A. Cabrero, 1949).

Una minoría de arquitectos que obtenían los títulos en la década de 1940-1950 iniciaba una orientación subjetiva-intimista, de proposiciones arquitectónicas intuitivas y no pocas veces anárquicas: M. Fisac (n. 1913, t. 1942), A. de la Sota (n. 1913, t. 1941), J.L. Fernández del Amo (n. 1914, t. 1942), F. Cabrero (n. 1912, t. 1942), R. Aburto (n. 1913, t. 1943), en Madrid, y J. A. Coderch (n. 1913, t. 1940), M. Valls (n. 1912, t. 1942) y J. M. Sostres (n. 1915, t. 1946), en Barcelona, polarizaban para algunos de nosotros la atención por aquellos años. "Su trabajo, muy estimable en sus escasas aportaciones, intentaba una conexión con las corrientes racionalistas europeas y la decantación de ciertos aspectos formalizadores del realismo que encerraban las arquitecturas populares del país. Frente a una tradición elaborada con los elementos más superficiales del folclore nacional"<sup>1</sup>.

Desarrollar los presupuestos ideológicos, formales y espaciales que traía implícitos el Movimiento Moderno en Arquitectura (M.M.A.) que de manera elocuente se habían proclamado en los manifiestos primeros del GATEPAC se manifesta-

<sup>1</sup> Antonio Fernández-Alba, "La crisis de la arquitectura española 1939-1972", *Cuadernos para el diálogo*, Edicusa, Madrid, 1972, pp. 31-32.



Francisco A. Cabrero Torres-Quevedo,  
Cruz del Valle de los Caídos, Cuelgamuros,  
Madrid, cuerpo basamental (1942)

ba de manera explícita en los proyectos y obras del grupo catalán del GATCPAC; aunque era casi imposible que pudieran ser asimilados por una mentalidad política como la impuesta después de los acontecimientos dramáticos de 1936-1939, pues el pensamiento arquitectónico se veía truncado por el vacío significativo que impregnaba el imaginario colectivo de la década de los años 1950-1960; vacío que anulaba la función del proyecto arquitectónico en sus apartados teórico-críticos y significativo-formales. Eran tiempos llenos de artificios retóricos alejados no sólo del sentir de las vanguardias, además el trabajo del arquitecto se encontraba aislado y congelado en los reductos para algunos de la memoria sentimental de su tiempo biográfico, o la fe en el progreso para aquellos otros grupos que no deseaban vivir próximos a la ideología del nuevo régimen. Pronto fueron conscientes de la proximidad y necesidad de recuperar el sentir de la vanguardia, de manera que a toda costa se imponía hacer elocuente el tiempo biográfico, frente a la diferencia ideológica, y esta diferencia se hacía patente desde los apartados formales que permitían las corrientes del eclecticismo.

El trabajo del arquitecto ecléctico lleva implícito un proceso de síntesis y una actitud de apropiación mimética de la forma (estética de la mimesis). Su cualidad compositiva reclama una enfatización extrema de la forma, generalmente tamizada y a veces caricaturizada por la lógica económica. Su tensión espacial debe actuar como mediadora de la gestión política, de manera que el poder real pueda manifestarse a través del modelo simbólico. Sintetizar lo múltiple de la diversidad cultural del país y de los diferenciales socioeconómicos de las regiones ha sido, por lo general, la condición formal impuesta al proyecto de estas arquitecturas en la España moderna. Esta fractura ideológico-biográfica se hacía patente, aunque hay que señalar que de manera muy minoritaria, en algunos proyectos y planteamientos que se decantaban por los contenidos formales y espaciales de la modernidad.

La arquitectura para algunos de estos arquitectos era entendida como un postulado idealizado, mandato divino, para otros, como un objetivo social transformador de la sociedad, finalidad difícil de matizar en aquellos años, donde no era fácil descubrir mas allá de la fruición estética de aquellas formas, los motivos de la producción capitalista del espacio. Esta dicotomía ideológico-biográfica a la que aludo debo señalar que la contemplo con el discurrir del tiempo como la experiencia del desasosiego, la percibo confusa en su proceder ideológico, como difuminada alegoría con ecos de Trento y que aquella fe intuita desde



Francisco A. Cabrero Torres-Quevedo y Rafael Aburto, Casa Sindical, Paseo del Prado, Madrid (1949)

las promesas del progreso y acotada por la razón ilustrada, era por aquellos años tan injustificada como debía serlo para la ciencia la esperanza en la predestinación, pues hemos podido comprobar después, cómo “el capitalismo ha reducido la arquitectura a la impotencia para la expresión de cualquier tipo de ideal”. (Geoffrey Broadbent, 1979). Las secuelas del primer racionalismo español de la segunda República seguían anunciando las propuestas iniciales de algunos arquitectos catalanes, donde aún latían los ecos del mito cartesiano, hacia aquel hombre máquina, que según el canon de la época llegaba a ordenar la fantasía estética como un valor de la producción mecánica.

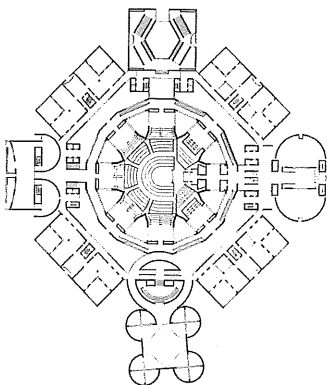
La modernidad en el espacio social de la época, con las excepciones que se quieran, habrá que buscarla en las respuestas que desde Barcelona se formulan a través del Art Nouveau, de la singular figura de Antonio Gaudí y la no menos importante de Jujol, de la cuadrícula achaflanada de Ildefonso Cerdà o de la intencionalidad ética y de la crítica política que encierra desde la revista A.C. el grupo GATCPAC. Episodios arquitectónicos y urbanísticos que tendrían una moderna réplica en el acontecer arquitectónico madrileño, con los regionalismos populistas, las enfáticas sedes bancarias de Antonio Palacios, la interrumpida aventura racionalista del Campus Complutense de la Moncloa o la invocación geométrica a la linealidad de Arturo Soria, y estos ecos soterrados animaban la conciencia de aquella década de los años 1960.

En el entorno madrileño, esta trama sociológica minoritaria del ámbito catalán, no existía o al menos estaba difuminada por la diversidad de proyectos que requería el nuevo régimen, así podríamos contemplar en algunas propuestas una cierta aproximación a los modelos europeos de la reconstrucción de la ciudad, mas por lo que se refiere a la recuperación compositivo-formal y dentro de los principios del orden que se manifestaba en las rígidas enseñanzas de las escuelas de arquitectura de Madrid y Barcelona. Algunos de estos arquitectos se incorporaban, por aquellos años, como jóvenes profesores e intentaban desde acciones pedagógicas fragmentarias y personales superar el vacío político e ideológico que animaba toda la década de los sesenta del siglo pasado<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Para un análisis crítico de las enseñanzas de la época véanse: Antonio Fernández-Alba (coord.), *Ideología y enseñanza de la arquitectura en la España contemporánea*, Júcar, Madrid, 1975; y Antonio Fernández-Alba, “Aprendizaje y práctica de la arquitectura en España”, en Spiro Kostof, *El arquitecto: historia de una profesión*, “Ensayo de Arte”, Cátedra, Madrid, 1997, pp. 297-319.



Alvar Aalto, Ayuntamiento de Säämätsalo, Finlandia, volumen de la sala de sesiones (1950-1952)



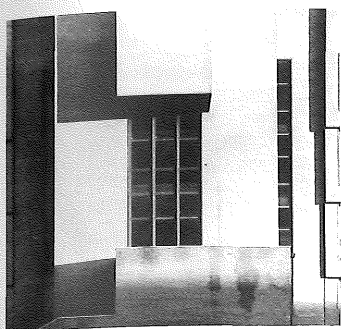
Louis I. Kahn, Capitolio, Dacca, Bangladesh (1966)

Contemplando hoy desde la distancia del tiempo transcurrido hay que reconocer que aquellos proyectos y edificios que acariciaban los postulados de la modernidad se realizaron con un grado de coherencia arquitectónica y una buena factura constructiva, pese a la penuria de la época, como quedan latentes en algunos edificios y proyectos, muestras modestas si se quiere, pero elocuente del papel ideológico que pueden desempeñar las utopías realizables en determinadas circunstancias históricas.

No fue un período, en cuanto a la arquitectura se refiere, que pueda ser legitimado como de una resistencia activa frente al nuevo régimen, pese al esfuerzo de algunas actitudes personales, pero ni los renovados testimonios formales ni los episodios universitarios que con tanta insistencia crítica y generosidad acontecieron; tampoco los combativos proyectos manifiestamente innovadores son suficientes para atestiguarlo. Ideas y formas, contenidos y funciones, responden a la demanda de una sociedad industrial avanzada que, en el caso español, estaba interrumpida por esa trama heterogénea de una nueva clase social que fagocitaba cualquier novedad y, que no permitía la construcción de los nuevos espacios de la ciudad más que la apropiación o reproducción de los espacios y formas recreadas en su propio imaginario simbólico; mezcla de rescoldos sociológicos de una burguesía industrial desplazada y de los grupos que promocionaba el nuevo régimen, carentes de una orientación cultural básica y de una revisión crítica e histórica en el panorama intelectual español.

Las relaciones entre poder político y económico se manifestaban en la arquitectura que se construía para la ciudad en una compenetración total. El capital se inclinaba hacia los intereses más rápidos como el inmobiliario, donde sin gravámenes de inmovilización inicial permitía una práctica urbanística orientada hacia el lucro. La acción incontrolada de uso del suelo otorgaba las máximas garantías a los movimientos financieros, de manera que no debe extrañar aquellas referencias académicas que se dictaban como eslogan planificadorio desde las aulas escolares: "las ciudades deben crecer como manchas de aceite".

El proyecto innovador de aquellos arquitectos se debatía en abrir nuevas imágenes hacia un expresionismo amputado en los años iniciales del siglo veinte, y una importación orgánica más propicia a la economía de guerra que se vivía. La mirada inteligente de Juan Daniel Fullaondo lo sitúa con precisión desde las páginas de la revista *Nueva Forma*: "El panorama general se debatía dentro de la moderada vigencia de un racionalismo consumidor que en realidad bloqueaba la mayoría de



Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valladolid, alzado posterior, fragmento (1989)

las iniciativas. Y el cómodo, fácil y repetido esteticismo de Mondrian se convertía en la única panacea del saber. Los arquitectos maduros habían conseguido soportar la depuración racionalista e incluso asumirla voluntariamente, pero carecían de energía para reacondicionar su espíritu, por segunda vez, ya en los umbrales (postreros) de la madurez y su comprensible agresividad, perdida ya definitivamente la batalla por los estilos, encontraba fácil presa del organicismo de los jóvenes”.

“[...] Un segundo expresionismo tuvo que proponer una coartada racionalista, y sus planteamientos quedaron absorbidos por el despertar orgánico. En muy poco tiempo tendrá que desarrollar una labor que debiera haberse iniciado en 1940. Era tardío, y como todos los impuestos de su clase se planteaba más como propuesta que como crisis”<sup>3</sup>.

Reconstruir la ciudad abatida será el proyecto inicial para el nuevo régimen, arte y Estado quedarían marcados por una dependencia “religioso-militar”. La ciudad, concebida como una poética de artificios espaciales equidistante entre el individuo y la sociedad, de manera que postulada la simetría como fundamento compositivo se debería plasmar en la nueva ideología arquitectónica y ser beligerante hacia toda recuperación formal de la racionalidad de los años 1930. La preocupación estética de un Eugenio d’Ors, enfrentando el canon mediterráneo como clásico y geométrico y lo nórdico como liberal y romántico, propuesta que, entre otros argumentos, apoya las inclinaciones estéticas hacia los bordes de una metafísica fascista, D’Ors no dudaría en identificar las líneas de una geometría simétrica como un rasgo de fidelidad.

La arquitectura que se construye y reconstruye durante los primeros años de la década de 1940 ofrecerá dos orientaciones complementarias: una de fidelidad a la ruina recuperada en su identidad maltrecha, junto a una arquitectura de Estado abstracta e insensible a la época y construida para una realidad ficticia. El Estado, la Iglesia, la incipiente oligarquía bancaria junto a una burguesía urbana, agraria, industrial y comercial, apoyan en la década de los años 1940-1950 los proyectos de una arquitectura anclada en la recuperación de la nostalgia como práctica activa.

La idea de la recuperación del pasado glorioso se hace patente en las grandes construcciones que acomete el nuevo régimen. La burguesía se inclinaría

<sup>3</sup> Juan Daniel Fullando, fragmento de la revista *Nueva Forma*, reproducido en “Fernández Alba en la cultura arquitectónica española”, *Summarios* 29, Buenos Aires, marzo 1979.





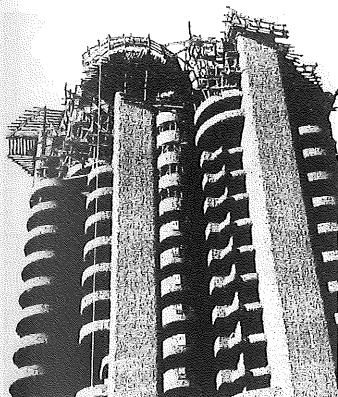
José Antonio Corrales y Ramón Vázquez  
Molezún, Instituto de Enseñanza, Herrera  
del Pisuerga, espacio de uso múltiple  
(1955)

por la vieja estética militar, entrelazada con un híbrido eclecticismo de fractura edilicia. La Iglesia no abandonaba su liturgia barroca, incrementando su patrimonio inmobiliario por las agresiones sufridas, según Pedro Laín, desde la Reforma la Tecnificación y la Modernidad.

El patrimonio monumental que acoge las reconstrucciones bélicas se prolongará en las nuevas instalaciones del régimen: Universidades Laborales, Ministerios, Ayuntamientos..., son arquitecturas de una expresividad deliberadamente simplificadas, donde se funden la limpieza neoclásica del noveciento junto algunos rasgos velados de la herencia racionalista de preguerra. Son espacios contruidos para convencer a vencedores y vencidos más que para disfrutar y usar, para patentizar desde la piedra la cultura de la involución al que el nuevo régimen era solidario.

Sobre el fondo de estas tentativas aparecían en la arquitectura de la ciudad los recursos emblemáticos que postulaba la cultura del noveciento tan próximo en algunos apartados compositivos a los proyectos del fascismo italiano, movimiento cultural de entreguerras que cifra sus propuestas en la búsqueda del estereotipo del confort por parte de la burguesía industrial, la cual, confusa de su papel histórico, tratará de formular un vocabulario arquitectónico tranquilizador frente al racionalismo funcional que esgrimía la razón industrial. Esta propuesta tratará de organizar la presencia del edificio en la ciudad bajo la cobertura de un sutil neoclasicismo depurado y simplificado, rompiendo la continuidad del edificio mediante livianos bajorrelieves en sus paramentos y una fenestración de marcadas simetrías. Este código iba a permitir desarrollar algunos ejemplos de arquitectura urbana, postulando así un híbrido estilístico que recubre sin ardor expresivo los iniciales recursos formales racionalistas.

A las contradicciones del propio sistema se unían, ya en los finales de los años 1950, las corrientes pragmáticas del incipiente capitalismo industrial surgido en la España de la posguerra que ya no podía resistir la componente conservadora del régimen y la escasa solidez que ofrecía la economía cerrada de un modelo en extinción. En otro orden de consideraciones, la supremacía tecnológica de la revolución industrial europea reclamaba nuevos proyectos donde integrar los excedentes de la acumulación de productos, junto a la demanda de nuevos mercados para reciclar los excedentes de la recuperada economía de la posguerra. En la España de aquellos años, los componentes laicos de cultura industrial iniciaban un desvanecimiento de la mitología religiosa que tan reac-



Francisco Javier Sáenz de Oíza, edificio de viviendas y oficinas (Torres Blancas), Madrid (1961-1964)

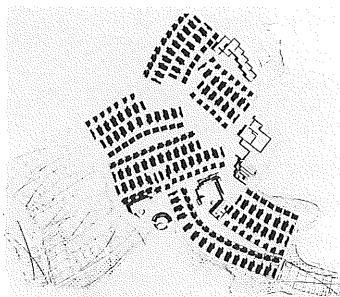
cionaria se manifestó siempre a los ritos de la modernidad. Ambas circunstancias esbozaban en la década de los años 1960 una leve apertura tecnocrática. Será en el entorno socioeconómico de este territorio en el que se inscribirían las minorías de arquitectos que tratan de enlazar con las corrientes arquitectónicas del segundo racionalismo europeo y las tendencias formales y espaciales coetáneas, en una Europa que cruza la segunda revolución industrial en las apacibles balsas de las socialdemocracias desarrollando espacios públicos de componentes funcionales y arquitecturas de traza racional dentro de la tradición experimental europea.

Señalaba yo por aquellos años, en el referido texto recogido por Marina Waisman en *Summarios*: “En definitiva, eran gestos de búsqueda y recuperación de la poética del objeto-arquitectónico. Estos procesos suelen desembocar en formas cargadas de un alto grado expresionista, no exentos de acentos románticos: son casi una respuesta condicionada por las demandas de las mitologías mecanicistas suscitadas por el culto a la función. El concepto de lo útil, durante este período, era asumido por la cultura burguesa, fundamentalmente centroeuropea, para enunciar y condicionar la investigación arquitectónica que desembocaría en una ‘praxis’ básicamente antisocial, de cuyos resultados es ejemplo el desajuste ambiental que sufrimos”.

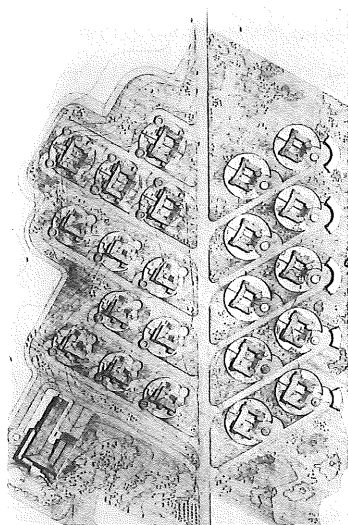
“La necesidad de legitimar el campo cultural es un fenómeno sentido desde finales de la década de los años 1960, esta legitimidad cultural lleva implícito un abandono, o al menos cierta renuncia a la ortodoxia formal funcional, y una reducción del fenómeno que pudo significar la cultura de recuperación en el período anterior. El proyecto, para que tenga sentido, ha de estar ligado a los procesos del pensamiento, esta relación amplía de forma enriquecedora las posibilidades de la arquitectura y la capacidad del arquitecto”.

“El proceso de legitimar un campo cultural lleva implícita una vinculación con el entorno. El nuestro vive en una moral agrario-industrial y con no pocos fragmentos de procesos culturales no evolucionados. Esta circunstancia nos sitúa ante el hecho arquitectónico, con una gran decepción. ¿Para qué se hace la arquitectura?, y ¿cómo se hace esta arquitectura? Algunos de estos últimos pensamientos arquitectónicos y obras realizadas, aquí expuestos, reflejan esta óptica concentrada y dispersa de la cultura arquitectónica actual, que tiende a un diseño entre ambiguo y complejo, utópico y real, ecléctico y significativo, enciclopédico y culturalista, metodológico y de prognosis formal. Un gran vacío





Instituto Nacional de Colonización,  
ordenación planimétrica del nuevo pueblo  
de Cerralba, Málaga (1962)



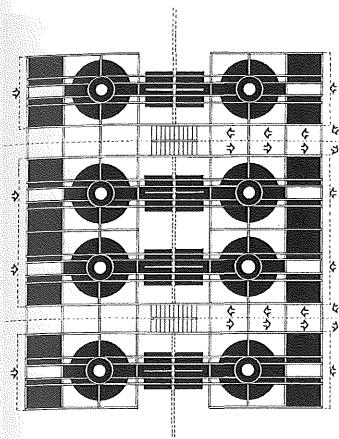
Poblado para la central eléctrica en Zorita,  
Guadalajara (1963)

parece llenar no sólo las páginas de las revistas especializadas, sino el diseño de la realidad espacial, quizá porque el arquitecto consciente no acierta a enunciar sus propuestas formalizadoras, entre las necesidades reales y las demandas fortuitas. ¿Se puede hoy proyectar una arquitectura liberada de significados?, tal vez se tendría que responder, si la arquitectura tiene razón de existencia sin un contenido significativo<sup>4</sup>.

El arte en la España de los años 1950-1960, o los grupos de artistas más significativos se sintieron como responsables de la acción cultural ante la niebla que invadía a una sociedad entumecida por el dolor y la culpa, y como ocurriría en los tiempos de las vanguardias heroicas, la respuesta contra la coacción política se formulaba desde el entorno poético; intervenir desde el mundo de las ideas, aunque por aquellos tiempos fueran ideas inviables; ideas recuperadas y cargadas de valores éticos y de formas que mitigaban aquella realidad sofocante. La arquitectura se fragmentaba en dos claras vertientes en un proceso de asimilación y servicio a los operadores económicos que actuaban sobre las ciudades y unos grupos reducidos que asumían el papel del arquitecto reformador; una situación culturalmente inmadura que entretenía y desgastaba a muchas de sus gentes en la acción de la lucha política para desmontar desde el mundo de las ideas los decorados de la amargura.

De estas décadas de los años 1950-1960 y 1960-1970, quedan unos testimonios arquitectónicos envueltos en los relatos racionalistas primero y las diversas corrientes por las que discurriría la arquitectura europea de posguerra; testimonios espaciales desde el empirismo nórdico, organicismo, hasta los testimonios de las utopías metabolistas marcados por los proyectos y construcciones de unos grupos de arquitectos, individualidades aisladas, a veces antagónicas en su ideología, que sin pretensión de magisterio alguno iban jalonando su trabajo como mejor sabían hacerlo. Sin grandes posibilidades de acción crítica, también sin capacidad para poder formalizar unos espacios liberados de la miseria cultural de la ideología triunfante, ideología heterogénea que había optado por una reproducción convencional de la arquitectura ligada a la noción de un estilo que se olvidaba al hombre de una respuesta a su naturaleza y consecuentemen-

<sup>4</sup> *Sumarios*, op. cit., pp. 424-425. Texto de introducción al catálogo de la exposición *Antonio Fernández-Alba, Arquitecto. 1957-1972*, en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1972, realizada por Víctor Pérez Escolano, Guillermo Vázquez Consuegra y Gonzalo Díaz Recasens.



Unidades Sociales de Emergencia  
para catástrofes naturales, planta de  
ordenación, fragmento (1973)

te más próximo a la superficie del ornamento que a la esencia de su cualidad espacial.

La arquitectura de los años 1960 en España, como hoy, con sus marcadas diferencias por lo que respecta a su organización político-económica, adopta bien los estereotipos que postula el mercado internacional, en ocasiones mejorándolos, pero en raras ocasiones adapta estos modelos a las realidades específicas. Pienso que no es un país de grandes arquitectos, salvo singulares excepciones históricas, sino de figuras, en la actualidad algunas de ellas, deslumbradas por una actitud mimética hacia la cultura arquitectónica norteamericana y aisladas figuras de la última arquitectura japonesa, ayer con el aura de los grandes maestros constructores, hoy incorporando los modelos que producen las economías posindustriales de estos países según las veleidades del escapate que muestra el mercado de imágenes, construyendo edificios atentos hacia un pluralismo de formas que revelan una cierta constelación de informaciones simbólicas, más que una auténtica intuición cultural sobre la gestión espacial de la arquitectura en la ciudad.

Ciudad y arquitectura surgen durante este período de las décadas de transición en un panorama cultural donde hay que elegir entre la investidura simbólica que propaga la “recuperación del imperio” — Ministerio del Aire, Arco de Triunfo, Museo de América en la Ciudad Universitaria de Madrid —, la socorrida respuesta vernácula, de las arquitecturas populares, y el código racionalista modelo y metáfora de la modernidad. Pese a lo limitado de la elección, la arquitectura que se construye durante este período por estos grupos, en ningún momento llegó a manifestarse como respuesta ideológica, aunque tampoco lo fue como actitud complaciente con la clase política dominante. El talante ideológico, reaccionario y beligerante contra la racionalidad arquitectónica, era subsidiario más de los principios que informaba el credo ideológico de los vencedores, que de las consignas que por aquellos tiempos resulta evidente se hacían innecesarias.

El indeterminismo arquitectónico y el caos urbanístico que caracteriza el crecimiento moderado de la ciudad durante estas décadas, salvo los reducidos ejemplos que planifican o proyectan estas minorías, es la entrega descarada de los crecimientos urbanos y la trama histórica de la ciudad a unos operadores inmobiliarios, carentes de escrúpulos, subsidiarios de un sistema político indiferente y hostil a los contenidos específicos de la ciudad moderna en la más pura ortodoxia del incipiente capitalismo que acompaña la consolidación del nuevo ré-

gimen. Si las arquitecturas que florecieron en la década de los años 1940-1950 se habían caracterizado por una decoración simbólica de un falso historicismo imperial con las reducidas aportaciones racionalistas, la arquitectura que surgía en el período de la autarquía económica se va a caracterizar por reproducir una emblemática fundada en la mitificación de los nuevos materiales: acero cristal y plásticos, de tal manera que las innovaciones técnicas que se introducen en el proyecto llegan a ser más importantes que los resultados expresivos de sus elementos arquitectónicos, configurando así un neoadademicismo-tecnológico vanal y estereotipado que opera como una auténtica tipología destructora del medio urbano y que eliminó para siempre el espacio público en la ciudad industrial de la mitad del siglo veinte en España.

La ciudad durante el período de las décadas oscuras se transforma en un campo de experiencias entorno al lucro, en un laboratorio de las técnicas de apropiación económica, que utilizando la imagen de la arquitectura como cobertura formal desarrolla un modelo de corrupción espacial sobre la ciudad que lleva implícito el determinismo especulador del mercado del suelo. El espacio público se degradó destruyendo la memoria de la historia de la ciudad y consecuentemente su patrimonio arquitectónico. La forma de su arquitectura reproduce en sus elementos compositivos la ley sin norma del mercado espacial. Se anticipaba una estética del simulacro que encubría no sólo un pasado de culpa, sino que legalizaba al mismo tiempo un presente de disolución ambiental por parte de la arquitectura de la ciudad. Sin duda la revisión, que por aquellos años se inauguraba, transfiriendo los valores asignados a la función por el valor de comunicación de la forma, era el preludio del salto de la producción industrial acogida a la propiedad y el mercado de productos a la economía ingrátida y junto a ello se comenzaba a destruir el principio poético del lugar, aceptando como postulado del proyecto moderno en arquitectura.

**Post scriptum.** De la Época, algunos no pudimos ni tal vez deseamos, eludir la tradición vernácula, los principios racionalistas, y una cierta evocación romántica tardía de la ciudad.

De la Escala, en la que tiene sentido el proyecto de la arquitectura hacer posible que el espacio construido se transforme en lugar.

De la Proporción, que permita edificar el espacio donde ha de configurarse la memoria.

De la Luz y del Color, valores recogidos por la mirada interior, que hagan posible el proyecto de la arquitectura al costado de la comarca del arte.

De la Naturaleza, el edificio debía ser solidario con la geografía que construye las trazas de la arquitectura. El proyecto como un paisaje donde puedan nacer las flores, también desde esa evocación romántica a la que aludo, como un campamento de miradas en tránsito.

De la arquitectura de aquellos años o sus posibles enseñanzas, la imagen de *la dama de los silencios* en el verso de T.S. Eliot: "rosa de la memoria y el olvido / rosa del olvido".



Rafael Aburto, Monumento a la Contrarreforma (1948)